

二宮金次郎「負薪読書図」源流考：「朱買臣図」からの展開

| | |
|-------------|---|
| 著者 | 岩井 茂樹 |
| 雑誌名 | 日本研究 |
| 巻 | 36 |
| ページ | 11-46 |
| 発行年 | 2007-09-28 |
| その他の言語のタイトル | The Source of the Ninomiya Kinjiro's Picture That is Called "Fushin dokusho zu" : The Diversion from "Shu baishin zu" |
| URL | http://doi.org/10.15055/00000552 |

二宮金次郎「負薪読書図」源流考

——「朱買臣図」からの展開

岩井茂樹

一 はじめに

平成一八年（二〇〇六）、世間をさわがせた事件の一つに、和田義彦（敬称略、以下同）の「盗作問題」があった。これは和田がローマ在住の画家、アルベルト・スギの絵を盗作したとされた事件であった。新聞記事に載せられた両者の絵の写真は、構図などが酷似していた。もとよりこの事件の是非をここで論ずるつもりはない。ただこの問題は、日本絵画、とりわけ明治時代以前の絵を考える上で避けて通れない、ある重要な問題を包含している。

よく知られているように、日本絵画の世界では、同じ構図、同じ色づかいの絵がたくさん存在する。狩野派の絵が、その代表的なものとしてよく挙げられる。いわゆる「粉本主義」によって、オリジナリティーのない同じような絵を量産したというのである。たいて

いは非難めいたものである。

こうした非難は江戸時代からあった。だが本格的に非難がなされたのは、明治時代である。ほとんどの画家が、独自性のある絵を求めはじめたのである。

だが、近年、そうした画一的ともいえる見方に疑問をもつ人がでてきた。狩野派のテクニクや教育方法をもう一度見直そうというのである。山下裕二らが編集した『別冊太陽』の『狩野派決定版』（平凡社、平成一六年九月刊）は、その代表的なものだろう。高い絵画技法を伝承してきた絵師集団、狩野派。その狩野派のシステムがあったからこそ、近代日本画も高いレベルが維持されながら展開していったのだ、というのである。

こうした見直しが今後さらに行なわれることであろう。本論考も、その見直しを促すためのものである。



図1 幸田露伴『二宮尊徳翁』口絵（明治24年<1891>10月）

本論考では、私たちがよく知っている二宮金次郎の「負薪読書図」（図1）の起源が、中国に起源をもつ朱買臣説話と「朱買臣図」にあることを論じる。その後、朱買臣の説話、絵画が日本においてどのように伝承・継承され、それが図1のような二宮金次郎「負薪読書図」へと転用されたのかを明らかにする。

二 二宮金次郎「負薪読書図」への展開

元来、二宮金次郎（尊徳…一七八七～一八五六）には、少年の頃の絵や写真といったものがない。私たちが知っている二宮金次郎の少年像は金次郎の死後作られたものである。

従来の研究によると、二宮金次郎「負薪読書図」の初出は、幸田露伴（二八六七～一九四七）が明治二四年（一八九二）に博文館の「少年文学叢書」の一冊として出した『二宮尊徳翁』の口絵であるという。図1がそれだ。

藤森照信は、

さて、明治一六年の『報徳記』の刊行により（手本は二宮金次郎）の第一歩が踏み出されるわけだが、図像としての金次郎像の登場はこれに少し遅れる。

図像化の口火を切ったのは幸田露伴で、露伴は、明治二四年の『二宮尊徳翁』（少年文学第七編）の刊行に当り、カラー口絵で金次郎の姿をはじめて世間に知らしめた。^①

という。また、井上章一や青木茂雄もその説を踏襲している。^②

さらに、井上章一は、露伴が『風流伝』（吉岡書籍店、明治二二年九月刊）の挿絵図案を自分で描いていたという『読売新聞』の記述

(明治二年一〇月一七日付録) から、

『二宮尊徳翁』のさし絵も、露伴みずからラフスケッチを描いていた可能性がある。少なくとも、ある程度の示唆はあたえていただろう。

といい、さらに続けて、

このさし絵だが、これにはおそらくネタがある。露伴が参照したであろう図像がある。それは、イギリスの宗教家・バンヤンが著した『天路歷程』(“The Pilgrim's Progress” 一六七八年)⁽³⁾である。

と推測されている。つまりは、この口絵は露伴が指導的役割を果たし、それは露伴が見たであろうジョン・バンヤン(John Bunyan: 一六二八〜一六八八)『天路歷程』という書物からヒントを得たものだ⁽⁴⁾というのである(図2〜5)。

なるほど、背中には重い荷物を載せ、聖書を手にしている。図2や図4・5では聖書を読みながら坂道を上っている。⁽⁵⁾金次郎イメージの源流と考えるのも無理はない。

だが、これらの図を見る限り、『天路歷程』が「ネタ」であると

は言い難い。非常にいろんなパターンがあるし(絵の構図が安定していない)、このような図なら中国、日本にもいくらかでも存在するからである。もし、「ネタ」があるとすれば、構図が安定している必要がある。

そこで、『天路歷程』よりも可能性の高い図像を探してみよう。金次郎の「負薪読書図」の構成要素は、次の三要素に集約される。

- ① 少年であること
- ② 薪を背負っていること
- ③ 山中を歩きながら読書をしていること

このすべてを満たす図像を探したが、全く見あたらない。では、その内二要素を満たしているものを探してみよう。

まず①と②の条件を満たしている人物はいないか、探してみた。その結果、説経節としてよく知られている「山椒大夫」(三莊太夫の厨子王に、「負薪読書図」に似たものがあつた⁽⁶⁾(図6、7)。

たしかにこれらの図は、①と②の条件に適っている。この物語も広く知られている。しかし、一定した構図がないというのは、バンヤンの場合と同じく大きな欠点である。金次郎の「負薪読書図」へと直接的に繋がる要素が少ないのである。

もう一つの欠点は、厨子王の場合、安寿姫とセットで描かれることが多いことである。厨子王が柴、または薪を担ぎ、安寿は



図3 ホワイト訳『天路歷程』(1886年初版挿絵)



図2 バンヤン『天路歷程』(1672年第3版挿絵)



図5 ホワイト訳『天路歷程』(第3版)表紙



図4 ホワイト訳『天路歷程』(1893年第3版挿絵)



図6 説経さいもん『三莊太夫』(成立年未詳)



図7 『三莊太夫実記』(明治19年<1886>3月)

塩汲みに、といった場面を描いたものが多いのだ。絵の中に関係性があるのだ。姉と弟の関係性である。金次郎の図像は本という物質との関係性はあっても、人物間の関係性は全くない。外部の世界からは遮断されているのだ。この閉鎖性が厨子王の図像にはない。

金次郎の話との共通点を求めるとすると、叔父・萬兵衛にいじめられる金次郎と、山椒大夫の息子、三郎にこき使われる厨子王、そして最後にはその苦勞が報われ二人とも成功するという点だろうか。だが、総合的に判断して、金次郎の「負薪読書図」の直接の原型とは断定し難い。それは先に述べた二つの欠点が大きいかからだ。

では、②、③の条件はどうだろう。これらの条件を満たす絵に「朱買臣図」がある。これは次章で見るが、②、③の条件を満たすだけでなく、構図が安定しており、人物も印象的に描かれている。図8はその一例である。

「朱買臣図」が、井上章一によって指摘された『天路歷程』の図よりも、ずっと金次郎「負薪読書図」に近いことは瞭然としている。朱買臣は、前漢の実在人物である。『漢書』には次のようにある。

朱買臣は、字を翁子^{おうし}という。呉^{しゅばいしん}の人。家は貧しかったが、



図8 伝狩野元信筆「朱買臣図」(片幅)(東京国立博物館蔵 重要文化財)

読書が好きで、金儲けは念頭にない。いつも薪を切って売り歩くことで、食べていた。束ねた薪を肩にかついで、歩きながら書物を朗読する。⁽⁷⁾

この後、いつまで経ってもうだつの上がらない朱買臣は、妻に逃げられる。けれども長年の努力の甲斐あって、最後には会稽の太守(郡の長官)になって故郷に錦を飾るといのが朱買臣のお話である。「朱買臣図」との相似のほかにも、もう一つ確証がある。幸田露伴『二宮尊徳翁』の口絵(図1)を描いたのは、小林永興^{えいきやう}(一八六六〜一九三三)^{*}という画家である。この人は、中橋狩野家(江戸狩野派・狩野派宗家)の系統に連なる人である。そして、後で詳しく述べ

べるように、負薪読書型の「朱買臣図」はすべて江戸狩野派に連なる人によって描かれている。^{*}『物語書画家人名辞典』(装美)による。「えいこう」と読み生年を一八七二年とする資料もある。つまり、江戸狩野派が得意としていた負薪読書型「朱買臣図」が、小林永興の手によって二宮金次郎へと変えられた可能性が非常に高いのである。

幸田露伴もまた関与していたのかもしれない。露伴がそのあたりの事情について、直接語ってくれていればいいのだが、そうした資料はない。状況から推測するしかなさそうだ。

まず先ほども述べたように、露伴が『二宮尊徳翁』で最も伝えたかったのは、金次郎の幼少期であった。だからこのシーンを活写する動機は少なくともあったであろう。また、露伴が朱買臣の話の載る『漢書』を読んでいたことは確実だ。

露伴と同年生まれの夏目漱石(一八六七〜一九一六)は『文学論』(大倉書店、明治四〇年五月刊)の「序」で「余は少時好んで漢籍を学びたり。之を学ぶ事短かきにも関らず、文学は斯くの如き者なりとの定義を漠然と冥々裏に左国史漢より得たり」と言っている。⁽⁸⁾意味はこうだ。私は幼い時好んで漢籍を学んだ。これら漢籍を学んだ期間は短かったにも拘らず、文学というのはこのようなものであるという定義を漠然とだが知らず知らずの間に左国史漢から得たのである、というのだ。ここにある「左国史漢」とは『春秋左氏伝』、『国語』、『史記』、『漢書』の事であり、これらの書物が広く漢学の

基本教材として使用されていたことがこの一文でもわかる。当時、少しでも漢籍を読んだ事のある人は、当然『漢書』にも触れていたのである。漢籍に詳しくなかった露伴なら、なおさらの事、『漢書』を小さい頃から何度も読んでおり、精通していたに違いない。

それ以外にも露伴が『漢書』を読んでいた証拠として、明治二七年（一八九四）に発表された「漢書の作者⁹⁾」という文章を挙げることができる。この一文は雑誌『小国民』の明治二七年六月下旬号、七月上旬号に載ったものだ。雑誌『小国民』は、石井研堂が編集していた少年向け雑誌である。ここに載せたということは、子供たちに『漢書』の学習を勧める意図が当然あったのだろう。金次郎以前にも朱買臣という人物がいて、いつの世も学問を怠らなければ後には必ず成功できるのだ、ということ露伴は子供たちに知ってもらいたかった。

露伴は漢籍だけではなく、俳諧集で朱買臣を知った可能性もある。後で述べるが、俳諧の付合書や、『犬子集^{ふのこしゅう}』などの俳諧を集めた書に、朱買臣に関する記述ないし、句が収められているからだ。露伴が俳諧に詳しくなかったこともよく知られるところであるから、この可能性も否定できない。

ともあれ、露伴が朱買臣の話をよく知っていた事はまず間違いないだろう。

興味深いことに、朱買臣と金次郎には負薪読書をしているという

こと以外に、いくつかの共通点がある。その人生を図式化すると次のようになる。

貧困↓負薪読書（不断的努力）↓妻との離縁↓社会的成功

この共通点に小林永興や幸田露伴が気付き、二宮金次郎「負薪読書図」への転用を思いついたのであろう。

先述したように小林永興は、中橋狩野家の系譜の最後尾に位置する人である。この人についてはほとんど記録がなく、もちろん研究もされていない。そんな中で、その師であった小林永濯^{えいたく}（鮮斎…一八四三〜一八九〇）に関しては若干の記録や研究がある。明治の新聞記者、野崎左文（一八五八〜一九三五）の回想によると、

永濯氏の筆は本画から出た丈あつて品も備はり且丁寧で、人物の容貌などは如何にも其人らしく、殊に背景の樹木や山水は浮世絵派の及ばぬ処があつて、一点も投やりに描いた処がなく腕はたしかに一段上だつたに拘はらず、芳年氏（月岡芳年のこと―筆者注）の如き奇抜な風もなく又芳幾氏（落合芳幾のこと―筆者注）の如き艶麗な赴きに乏しかったために俗受けを専らとする新聞の挿絵としては気の毒ながら評判に上らず、芳年氏の為めに稍^やや圧倒せられた気味があつた。併し私の敬服したのは

他の画家中には記者の下絵に対して人物の甲乙の位置を転倒したり、或は全く其の姿勢を変へたりして、下絵とは殆ど別物の図様に書き上げる人が多かつたのに、独り永濯氏のみは魯文翁（仮名垣魯文のこと―筆者注）や私の下絵通りに筆を着けて少しも其赴きを変へなかつた一事で、是れは氏の筆力が自在であつた証拠だと思はれる。⁽¹⁰⁾

というように、狩野派に学んだだけあつて筆力が達者で、品格も兼ね備えていたことがわかる。記者の下絵を忠実に挿絵にするという制作態度であつたことも、この文章からわかる。狩野派が主に注文制作をする集団であつたからこそできたことであろう。図9は、永濯の肖像画である。このような実直な師に学んだ永興が、その美点を忠実に受け継いでいたとも考えられよう。

さらに驚くべきことに、永濯のもう一人の弟子、富岡永洗（一八六四―一九〇五）も同じ様な「負薪読書図」を描いているのである。図10がそれである。

落款からこれが永洗の筆によるものであることは明らかだ。永興の絵とくらべると、背負っている薪が大きいことと、まっすぐ前を向いて本を読んでいることが大きく異なる点だ。

左上には成人した金次郎の絵が描かれている。ここには、やがて勉強して立派な人になる金次郎の成長前後の姿が、一枚の絵として

表されているのである。

実は、露伴の『二宮尊徳翁』の「負薪読書図」は初版から少なくとも一六版（明治三四年二月）までは口絵の二枚目であつた。口絵の一枚目は何であつたかという点、金次郎の成人姿である（図11）。この二枚の絵を一枚にしたのが図10なのである。⁽¹¹⁾

少年の図だけでなく成人図も道理で似ているわけだ。いささか永洗の絵の方がくつきりした顔立ちで、衣の襷も角張っており、羽織の紋も細かく描いてあるのが違うくらいだ。それらの相違点を除けば、ほぼ同じ図像と断じてもいいだろう。だが少年図と成人図を一枚にしたことで、少年は将来立派になることを望み（その姿が成人図）、反対に成人になった金次郎が少年時代のことを回想しているような効果を与えているように思う。

ともあれ、図10は露伴『二宮尊徳翁』を参考にしたことは明白である。だが、先に言ったように露伴『二宮尊徳翁』の初版から一六版までは金次郎の「負薪読書図」は口絵の二枚目であつた。そういった意味では、金次郎の「負薪読書図」を成人像よりも強調したのは小林永興よりもむしろ富岡永洗であつたといえよう。

この富岡永洗と幸田露伴は「根岸党」（後に「根岸派」ともいわれる）の仲間であつた。これは饗庭篁村と森田思軒、そして幸堂得知を発起人として発足した会であるが、いつ結成されたかはわからない。しかし、遅くとも明治二四年（一八九二）五月以前であること



図10 富岡永洗の「負薪読書図」 天野為之編『小学修身経』（富山房、明治27年1月訂正版）



図9 小林永濯の肖像画（『風俗画報』第20号、東陽堂、明治23年<1890>9月10日）



図11 幸田露伴『二宮尊徳翁』口絵（1枚目）

は確実だ。当時「根岸党」が恒例としていた二日旅行を、明治二四年五月にしていることからそれが確認できる。党員として、須藤南翠・高橋太華・関根只好・宮崎三昧・幸田露伴・久保田米僊・富岡永洗・檜崎海運があり、岡倉天心・高橋健三・藤田隆三郎・川崎千虎を客員としていた。

根岸党は生き残った江戸っ子の集りでもあった。根岸党では人から東京の人と見られることを嫌っていななものになりたがり、

利口者であるよりもばかものであるとうとした。⁽¹²⁾

というように、なくなりつつある江戸の風情や風流を楽しむ会であったことがわかる。一種の「すね者集団」的なところがある。しかし、卑屈さは全く感じない。開き直りのような爽快さがある。

「根岸党」には属していなかったものの、口絵を描いた小林永興も「浅草今戸町五番地」（現在の台東区今戸）に住んでいたから地理的に非常に近いところに住んでいた（露伴は谷中）。それに、露伴とは『二宮尊徳翁』出版（明治二十四年一〇月）以前にも、『葉末集』（同二年六月）、『新葉末集』（同二十四年一〇月）などで度々コンビを組んでいる。したがって、永興も「根岸党」の人々と近い関係にあったと思われる。永洗とは、むしろ『二宮尊徳翁』出版以後にコンビを組んでいる。『宝の蔵』（明治二十五年七月）、『尾花集』（同二十五年一〇月）、『玄奘三蔵真西遊記』（同二十六年三月）、『ひげ男』（同二十九年二月）などは永洗とのコンビで出版されている。

察するに、『二宮尊徳翁』が出版されるまでは、露伴は永洗よりも永興と親しく、その後永興との関係や、「根岸党」との関わりで知り合った永洗と次第に親密度を増していったものと思われる。いずれにせよ、『二宮尊徳翁』出版前後、露伴がこの二人と親しく、かつ好んで口絵を描いてもらっていたことは明らかである。

このように、「負薪読書図」の初出、ないしその初期段階に、幸

田露伴、小林永興、富岡永洗が関与しているのは、注目すべき事柄である。漢籍に通じていた露伴と、狩野派の得意とする負薪読書型「朱買臣図」を描ける画家たち。金次郎の「負薪読書図」は、そういった人たちが、金次郎を朱買臣に見立てて作り出した図像であった。そこには教養と同時に、遊び心（見立て）も多少含まれていたのかもしれない。彼らの協同作業によって、金次郎の「負薪読書図」は誕生したのである。

人物関係については、幸田露伴、小林永興、富岡永洗の周辺で金次郎の「負薪読書図」が生まれたことがわかった。では、口絵はどのようにして作られたのだろうか。作家が指示する通りに絵師が描くというもののなか、あるいは絵師も作品を理解した上で絵を描いたのだろうか。

明治時代の口絵研究を詳細に行った山田奈々子によって、次のようなことが口絵の特徴として指摘されている。

①口絵の使命は小説の主人公を紹介することにあつて、小説の筋や事件などを表す必要はない。

②登場する人物の風貌、性格を風俗とともに描き出し、その描かれた人物を見ただけで時代やその人の社会的身分、地位、人格の特徴を読者が解かるようにすることに主眼がある。さらにそれによって小説全編の意義を示すことが要求されている。

③口絵を描く画家は、まず小説を読み、十分に理解した上で、時

代を考証し風俗習慣を調べる必要があり、その上で画家自身の美的感覚を駆使して絵を描く、こうして誕生するのが口絵である。

④口絵は多くの人々の美術的趣味に訴えなければならないという使命ももっている。いわばそれだけ使命の重いものであるから、口絵を挿絵の一場面を描くように軽い気持ちや片手間で描いてはならない。

⑤簡単に言い切れば、挿絵が常に連作としてみる必要があり、あくまで小説解説の補助品であるのに対して、口絵は一枚の絵として独立した美術品なのである。⁽¹³⁾

さらに、山田は「江戸時代の浮世絵版画の場合は、絵師、彫師、摺師、版元の四者協同によって仕上げられる作品であったが、近代文学木版口絵の場合は出版社が版元の役割をし、それに文学者が加わって五者の協同作品になり、画家には絵を描く前に文学作品を読み理解することが義務づけられることになった」という。⁽¹⁴⁾ また、「明治二十年代後半から大正にかけて木版口絵が付いた本は大量に出版され、読者は口絵で本を選ぶとさえいわれるようになった」ともいう。⁽¹⁵⁾ この口絵にとりわけ熱心だったのが、春陽堂と博文館であった（露伴の『二宮尊徳翁』は博文館から出版）。

これらの記述から、文学作品と同様に口絵が非常に重視されており、また絵師も文学作品を読み、十分に理解した上で作品を制作し

ていたことがわかる。またその制作は、出版社、文学者、絵師、彫師、摺師の協同作業によってなされたこともわかる。

当時の口絵事情から判断すると、金次郎の「負薪読書図」、特に露伴の『二宮尊徳翁』口絵は、誰かの単独の意思や指示によって作成されたものではなく、著者である幸田露伴や、絵師である小林永興などが相談した上で描かれたものであろう。したがって、やはり幸田露伴と小林永興の周辺にいた人々の協同作業によって金次郎の「負薪読書図」は生まれたと考えるのが適当な解釈であろう。

金次郎と朱買臣との類似には、さすがに明治の人も気付いていたようで、明治三十九年（一九〇六）四月に刊行された『学生之銘』という書物に、「朱買臣路上の勉学」という一文があり、その中に次のような記述が見える。

我邦の二宮金次郎は、山に薪を拾ひに行く道程を、一種の苦学の学校と為し、それが往返の道中、かねて懐中せる、大学を出して読めることは、「報徳記」、及び各種の修身書にありて、普く学生の限界に映ずるところなるべし、支那にも、亦二宮に似たる、路上の苦学生あり、乞ふ左に之を叙述して、勉学の奨励とせん。

西漢の世に、朱買臣あきな おうし字は翁おうしといふものあり、その人と為り、極めて読書学問を好むものなりしが、不幸にして家貧しく、薪

を売って、僅に以て糊口^{ここう}せり、然るに買臣は、薪を背負ひ、之を売りに歩きながらかねて懷中せる書を取り出し、且つ読みつゝ、路上の勉学⁽¹⁶⁾を為せり。(後略)

ここで注意したいのは、この本が刊行された明治三十九年(一九〇六)には、すでに金次郎が「往返の道中、かねて懷中せる、大学を出して読めること」が、『報徳記』や修身書で学生にあまねく知られていたという事実である。幸田露伴の『二宮尊徳翁』が明治二十四年(一八九二)の刊であるから、わずか一五年で金次郎の「負薪讀書図」は学生たちのほとんどが知るところとなっていたのである。

そして、それが朱買臣の話と似ていると指摘もされていたのだ。興味深いことに、金次郎が仕事中に読書をする姿が伝記類の表紙や口絵、挿絵に描かれるときは、「朱買臣図」と同じく、「負薪読書型」か「置薪読書型」の二種類しかないのである(四で詳述)。これも金次郎の読書図と、「朱買臣図」との間に深い関わりがあることを示唆している。

三 朱買臣説話

『漢書』に記された朱買臣の話は、我国でもよく読まれた『蒙求』にも採られており、「買妻恥醜^{ばいせいちしう}」と題されて紹介されている。『蒙求』(正確に言うと宋代に徐子光によって補注された『補注蒙求』の事)

の同じ部分(注釈部分)は、

前漢の朱買臣、字は翁子^{おうし}、呉の人なり。家貧しうして書を読むことを好み、家産を治めず。常に薪樵^{しんしょう}を苴^すり、売つてもつて食に給す。束薪^{そく}を担ひ、行くゆくかつ書を誦⁽¹⁷⁾す。

というものだ。

全体の話はともかく、『漢書』、『蒙求』ともに内容、表現とも同じである。

これとともに朱買臣の話を広めた書物に『三字経』がある。『三字経』は宋代末の儒者、王伯厚(応麟・一二三三〜一二九六)によって作られた中国の家庭道德書であり、我国でも教材としてよく利用されたものである。そこに「如負薪 如挂角 身雖勞 猶苦卓 へもしくは薪を負い、もしくは角に挂^かけ、身勞すと雖も、猶卓を苦む―訓読筆者」という部分がある。『三字経』には様々な注釈書が作られているが、この「如負薪」の部分の説明には必ず朱買臣の話が引かれる。

例えば、江戸時代の読本作者、高井蘭山(二七六二〜一八三八)が注釈をほどこした『經典余師三字経之部』(別名『三字経抄』…文化八年(一八一二)序、嘉永七年(一八五四)刊)の該当箇所を引いてみよう。



図12 『君臣故事』における朱買臣の絵（長澤規矩也編『和刻本類書集成』第3輯より）

漢の朱買臣薪を負て行々書を読武帝の時挙られて会稽の太守となる⁽¹⁸⁾

とある。これも『漢書』や『蒙求』と同様の記述である。

元の虞韶（生没年未詳）が原作を書き、明代の張瑞図（一五七〇～一六四二）が校閲した『日記故事』巻二「学知類」の一節に、「売薪読書（薪を売って書を読む）」という項があつて、そこにも朱買臣の話が引かれている。

例えば、『日記故事大全』には、

前漢朱買臣字
翁子呉人家貧
売薪自給行歌
誦書（前漢の
朱買臣、字は
翁子、呉の人。
家貧しく薪を
売りにて自給す。
行く行く歌い

書を誦す―訓読筆者⁽¹⁹⁾

という説明があり、朱買臣が薪を売る途中に声を出して書を読んだことが紹介されている。この『日記故事』は江戸時代に我国でもよく読まれた書物であつた。

橋本草子によると、『日記故事』は、「児童向けの倫理教科書として」、「教訓的な古人の物語を集めた書物で、明代になると数多くの版本が出版され、そのうちの幾つかは日本にも齎らされて、寛文年間には和刻本も出⁽²⁰⁾」たという。

同じく中国から入って来、延宝二年（一六七四）の刊本がある『君臣故事』巻之二にも、「買臣担薪」と題された文章がある。その内容は『日記故事』と同じである。これは上図下文の形式をとる書物で、そこには朱買臣の姿も見える。

図12がそれだ。

こうした歴史書や教訓書などの書物だけではなく、朱買臣の話は劇化され、元曲などに採り入れられて（『元曲選』には「朱太守風雪漁樵記雜劇⁽²¹⁾」として収載）、後世どんどん尾鰭がついていく。「朱買臣説話」の変遷を調べた井上泰山によると、

小説に於ては、夫を棄てた妻の行為は礼教規範に悖るものとして最後まで容認されず、最終的に死に至らしめることによって

婦徳の宣揚が図られた。ところが雑劇の場合はそうではなく、妻の背後にパトロン役としての父親を配し、財力によって朱買臣を屈伏せしめるという結末が用意された。(中略) また、妻の性格も小説と戯曲とは大きな違いがあり、前者が教養ある知識人の妻を彷彿とさせ、あくまで理智的に夫を諷めるのに対して、後者は凡そ理屈とは無縁の一箇の庶民の妻を配し、伝統的価値観に依拠しようとする夫を情容赦なく攻撃し、完膚なきまでに打ちのめす。⁽²²⁾

というように、「朱買臣説話」の改編のされ方が、小説と戯曲では大きな違いが見られるという。その理由として井上泰山は、①両者の芸術形式そのものの相違、②時代の精神が両者に求めたものの違い、の二点を挙げている。特に前者については、小説が文字媒体であり、かつ紙上で展開される平面的な芸術であるのに対し、演劇は音声に頼って伝達されるもので、舞台という現実の空間を通して再現される立体的な芸術であるとし、このような違いは「いわば物理的な制約によってもたらされた変容であると見做すことができる」としている。⁽²³⁾

このように朱買臣の話は小説と戯曲を通して中国で継承されていた。明代の小説、『国色天香』巻之七「買臣記」、『燕居筆記』巻之五「羞墓亭記」、『萬錦情林』巻之三「羞墓亭記」、『喻世明言』第二

七巻「金玉奴棒打薄情郎」にも朱買臣の話があるが、これらではないずれも『漢書』や『蒙求』と同じように、朱買臣は薪を担ぎ、歩きながら(口に出して)読書をしている人物として描写されている。このように中国では、薪を担ぎ、歩きながら本を読む人物といえ、朱買臣であつたのだ。

日本ではどうか。日本で朱買臣の話を収載した最も有名な書物は、『からものがたり唐物語』であろう。小林保治による考証では、『唐物語』の作者は桜町中納言ともいわれた藤原成範^{しげのり}(一一三五―一一八七)で、『唐物語』の成立は一二世紀中末期のことであるという。朱買臣の話は第一九「朱買臣を捨てたる妻、後に悔やみて死ぬる語」として収録されている。その冒頭を引いてみよう。

むかし、朱買臣、会稽といふ所にすみけり。よにまづしくわりなくてせんかたなかりけれど、ふみをよみ物をならふ事をこたらず。そのひまにはたき木をこりて、世をわたるはかりごとをしけり。⁽²⁴⁾

『漢書』や『蒙求』などと表現が違うことがわかる。もう一つ見てみよう。『蒙求和歌』第五(恋部)の詞書に次のような箇所がある。

買妻恥醜

朱買臣、もとは会稽の人なり、家貧しくて、文道を好みたしなむ事、怠る時なし、其隙には薪を樵りてぞ世を渡りける、⁽²⁵⁾

『蒙求和歌』は、源光行（一一六三～一二四四）作の句題和歌集であり、その序に元久元年（一二〇四）の成立とある。『唐物語』より少し遅れて成立したものと思われる。源光行は、『唐物語』の作者、藤原成範の弟子である。

『漢書』や『蒙求』では、薪を負い、歩きながら読書をする人物として描かれているのに対し、『唐物語』や『蒙求和歌』では、読書を怠らずその合間に薪を採ったとしている。中国由来の書物（漢書とする）では、薪を採るのと同時に読書が行なわれている。それに対し、和書では読書の合間に薪を採っていたという事になっているのだ。

言い換えると、漢籍では読書と採薪は等価で同時に行なわれるのに対し、和書では、主は読書であり、採薪はあくまでも従である。

見方によっては少しの差に見えるだろうが、この差がこの後の「朱買臣図」の系譜に大きく関わってくる。それについては、また後ほど述べる。図示すると次のようなものになる。

《漢籍》 負薪＝読書（同時…等価）

《和書》 負（採）薪／読書（非同時…読書が主）

もちろん、和書（ここでは広く日本で書かれた書物をいう）といっても漢籍をそのまま引用しているものは、表現も漢籍のままで。

例えば、室町期の成立とされる『漢故事和歌集』には『唐物語』と同じ和歌「もろともににしきをきてや帰らましうきにたへたる心なりせば」という歌が引かれているが、その注釈部分は『蒙求』から引用されており、『蒙求』と全く同じである。すなわち和歌のみは『唐物語』から採ったものの、注釈はその原典となった『蒙求』から採っているのである。

同様に、浅井了意（一六一二～一六九二）によって編まれた『新語園』（天和二年／一六八二）刊 卷之二、一三には「朱買臣妻」という項があるが、それは次の通りである。

朱買臣字ハ翁子トソ云ケル嘗テ貧乏ナリ薪ヲ売テ行^{ユク}常ニ書ヲ誦^{ショク}ズ^{（26）}

これも、漢籍を典拠としたものと思われる。『新語園』に取材した山本序周編『絵本故事談』（正徳四年／一七一四）刊 もそうだ。卷之七（六）に「朱買臣」の話があるが、「朱買臣、字は翁、初貧乏にして薪を樵^ユて売り、行^{ユク}常に書を誦^{ショク}む」となっている。

ちなみに、貞門七俳仙の一人、高瀬梅盛（一六一九～一七〇二）

が編んだ俳諧付合集『便船集』（寛文九年へ一六六九）の「薪」の項、そして同編『俳諧類船集』（延宝五年へ一六七七）自序の「薪」と「貧乏」の項に、付合語の一つとして「朱買臣」が挙げられている。⁽²⁷⁾このことから、江戸初期にはすでに貧乏で、薪を背負って売って生活している朱買臣のイメージが、広範に共有されていたことがわかる。

松江重頼（一六〇二〜一六八〇）が編んだ俳諧集、『犬子集』（寛永一〇年へ一六三三）刊）巻第一五（雑下）に、次のような付句がある。

柴かる山で文をこそ見れ
学びにも情を入たる朱買臣⁽²⁸⁾

この句は貞門俳諧の祖、松永貞徳（一五七二〜一六五三）によるものである。《柴（薪）を刈る山で読書をする人》↓《学習にも精を入れた朱買臣》という連想が成立している。この連想関係は主（読書）と従（柴刈）が逆転しているものの、先ほど見た『唐物語』や『蒙求和歌』と同じスタイルのものである。ということは、少なくとも江戸時代初頭までにおいて、和歌や俳諧、日本の説話の世界では、読書をする合間に採薪する朱買臣像ができ上がっていたのはなからうか。⁽²⁹⁾

ただし、天保の頃になると、歩きながら読書する朱買臣像も随分

と一般的になっていたようである。『柳多留』には朱買臣をよみ込んだ句が少なくとも三句ある。

朱買臣ちよつちよつと人につき当り

『柳多留』一六篇、天保元年へ一八三〇）刊）
朱買臣初手ハ家内も治メ兼ね

『柳多留』一二一篇、天保四年刊）
朱買臣呼れて本を懐中し

『柳多留』一五二篇、天保九〜一一年刊？）

一句目は、荷物を抱えながら本を読んでいるために、あちこちの人におつかってしまう朱買臣を詠んだものだろう。本来山中で読書する朱買臣をイメージするのが常道であるが、ここではそれを街中に移動させて、雑踏の中でさえも歩きながら読書をする真面目すぎる朱買臣におかしみを覚えているのだ。

二句目は、少々わかりづらい句だ。後には太守にまで出世して治国に功のあつた朱買臣であるが、初めは家庭も治められなかった、という意味だろう。

三句目は、誰かに声をかけられ、あわてて本を懐中する朱買臣が詠出されている。普段は本を読んでいないふりをしたいのだろう。知り合いに勉強しているところを見せたくないという見栄を張る朱

買臣におかしみがある。

ともあれ、二句目以外は、薪を背負いながら読書する朱買臣であることは間違いない。

このように、江戸後期、そして江戸文化の中では「負薪読書」の朱買臣のイメージが共有されていたと思われる。

四 二種類の「朱買臣図」

では、朱買臣はどういった姿で絵画化されてきたのだろう。ここでは、古い順にそれをみていこうと思う。

現在確認されている中で最も古い「負薪読書図」は、米国ワシントンD・Cにあるフリーア・ギャラリーが所蔵しているものである⁽³⁰⁾。

画題は「売薪誦書図」となっているが、これが本来の画題かどうかはわからない。けれども薪を売りながら本を誦した中国の人物といえば、朱買臣その人にほかならないから、これが現在確認できる最古の「朱買臣図」と見なしてよいだろう。これは北宋（九六〇～一二七）の詩人であり、かつ画家であった張舜民（生没年未詳）の筆によるものである。

この絵を描いた張舜民について、『中国人名辞書』（東出版、平成八年六月復刻版）には「新平の人。善く文を為くる」とある。⁽³¹⁾ 画家としてよりも、文人、政治家として名の通った人であった。このことから遅くとも北宋の時代、つまり一一世紀頃にはすでに「朱買臣

図」が描かれていたことが確認できる。

次に古いのは、明代（二三六八～一六四四）の画家、石銳（生没年未詳）の筆による「朱買臣図」である。⁽³²⁾

『支那書画人名辞書』（第一書房、昭和五〇年四月刊）によると、この絵を描いた石銳は、

石銳^{セキエツ} 画明 字は以明。錢塘の人。宣徳間、仁智殿に待詔たり。画、盛子昭の筆法に倣ひ、界画に工みなり。楼台玲瓏窈窕、備さに華整を極む。加ふるに金碧山水を以てし、伝色鮮明、絢爛目を奪ふ。兼て人物を善くす。⁽³³⁾

とある。盛子昭については、後で述べるが、石銳より一代前、つまり元代（一二七一～一三六八）に活躍した優れた画人である。石銳の絵は総じて「伝色鮮明、絢爛目を奪ふ」とあるから、この図もとは非常に色彩豊かな絵であったのだろう。

この図は、明治三六年（一九〇三）六月に発刊された『真美大観』第九冊に掲載されているが、その説明は次のようなものである。

朱買臣図（絹本淡彩） 支那明朝石鋭筆

（縦二尺六寸五分、横一尺六寸七分）

京都下村正太郎君蔵

朱買臣、字は翁子、漢の嘉興府（浙江省）の人なり、薪を採りて自ら給す、学を好んで孜々として倦まず、然れども歳五十に及べども猶挙用せられず、妻常に之を嘆く、武帝の時（西暦紀元前一四〇年―一八七年）遂に登第して会稽の守に任ず、故に錦袂を会稽山に翻すの語あり、此図は即ち朱買臣、薪を負ひつゝ途を行くにも、猶手に巻を积てざるの状を写したるものなり此画、上部に二個の印あり、一は錢唐の二字にして、他は石氏以明の四字あり、されば石以明の筆なること疑なし、以明、氏は石、名は銳、明朝（西暦一三六八年―一六四三年）錢唐（浙江省杭州府）の人なり、元の盛懋（字は子昭、山水人物花鳥を善くす）の画法を学んで金碧山水、樓台、人物等を描くに長じ、伝彩鮮明温潤にして、名を當時に著はせりと云ふ、茲に出せる朱買臣の図の如きは、石銳の作中殊に逸品と称す可きものなり⁽³⁴⁾

当時の所藏者、下村正太郎（一八八三―一九四四）は大丸呉服店（現、大丸、元は大丸屋下村呉服店という）の一代目当主である。

この絵は「石銳の作中殊に逸品と称す可きものなり」というように、朱買臣の人物が窺えるような絵である。そこからは朱買臣の一面見穩やかに見えながらも、内に秘める強い意志といったものが看取できる。

図13は、狩野正信（一四三四?―一五三〇?）の筆と伝えられる

「朱買臣図」である。狩野正信は狩野派の祖といわれる人である。この絵は従来、狩野安信によって「小栗宗湛筆」と鑑定された極状が付いていたところから、小栗宗湛真筆と信じられてきたものである。だが現在では、狩野正信あるいはその周辺の絵師によるものであるとされている。だが、斉藤昌利によると、正信の「確実な遺品としては、やまと絵の技法による地藏院の《騎馬武者像》（將軍義尚の像）が認められるだけである」という⁽³⁵⁾。正信は、室町幕府の御用絵師であった小栗宗湛（二四一三―一四八一）に学んだとされるが、これも確かなことはわからない。

この絵は、三幅対である。「朱買臣図」は向って一番左に位置する。

「中国故事人物図」として妙心寺の塔頭、大心院（明応元年（一四九二）創建）にのこされている。ほかの二図は、「東坡笠履」と「昭君彈琵琶」の故事を主題としたものである。讚は、臨濟宗相国寺の僧、横川景三（一四二九―一四九三）のものである。朱買臣の讚は、次の通り。

朱買臣

坐則読書行採薪 拍肩野老与山人
君恩一旦会稽守 雨笠烟簑錦綉春



図13 「中国故事人物図」(妙心寺大心院蔵 京都国立博物館編『室町時代の狩野派』、京都国立博物館、平成8年10月より)

この絵の制作年代はわからないが、讀を書いた横川景三の没年、つまり明応二年(一四九三)が下限となるから、それ以前の作ということになる。

本稿ではこのように座りながら本を読む朱買臣を、仮に妙心寺系「朱買臣図」と名づけることにする。後でも確認するが、妙心寺系「朱買臣図」は木か岩の上に座し、樹下で薪を傍らに置いて読書をしているところに特徴があり、それが共通点となる。

おそらく、この絵は中国の絵を手本にして作成されたものではなく、先に紹介した『唐物語』や『蒙求和歌』などの和書を参考にし、日本で新たに考案された絵であったのではないだろうか。先述し

たように、『漢書』、『蒙求』などの漢籍では、朱買臣は採った薪を抱え歩きながら本を読んでいた。しかしながら、『唐物語』や『蒙求和歌』などの和書では、朱買臣は読書をする合間に薪を採っていた。主は読書で、採薪は従である。これに基づき絵を描いたとすれば、図13のようなものになる。したがって、図13を含め、この後にも登場する、座って読書する「朱買臣図」、すなわち妙心寺系「朱買臣図」(置薪読書図)は、日本で作られた物語に基づき描かれたものと、筆者は推断する。

図14は、雪舟の弟子である、等春^(とうしゅん)(一四六八頃～一五二〇⁽³⁶⁾)の描いた「朱買臣図」である。

等春は、長谷川等伯(一五三九～一六一〇)の師として注目されている人物だ。等春についての資料は少ないが、田中一松は、『等伯画説』(文禄年間～一五九二～一五九六頃成立)に記された二つの系図から、雪舟の弟子は等春を第一として等玩(薩摩の秋月等観)と小蔵主(鎌倉円覚寺の宗淵蔵主)の三人であり、その出生地は大和であると推察されている。⁽³⁷⁾つまり出生地については『等伯画説』の系図中にある「奈良ノ番匠童子也 清僧也 非俗人 阿波ノ讃州ニ付居申也」という説を採られている。番匠とは大工のことである。さらに田中は「阿波ノ讃州ニ付居申也」の部分から、讃州、すなわち細川

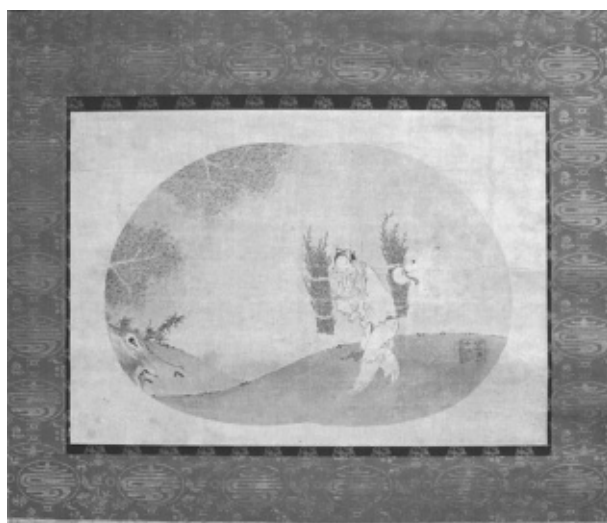
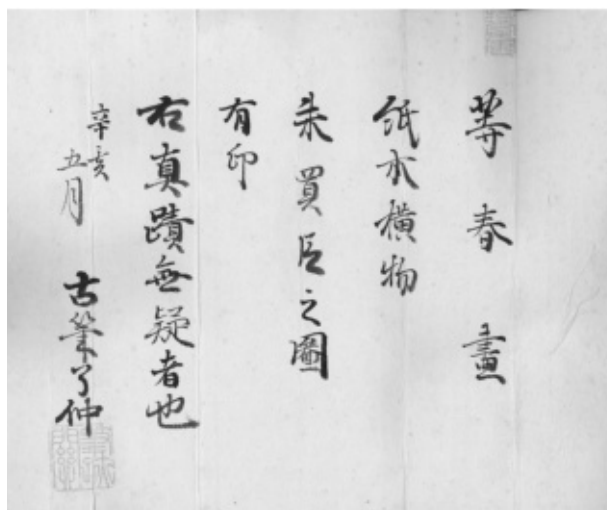


図14 等春筆「朱買臣図」(筆者蔵)



古筆了仲による等春筆「朱買臣図」の極状

水描写の両面に共通して感ぜられるものである」と指摘されている。⁽⁴⁰⁾ たしかに、図14は全体にやわらかく、狩野派が描くような絵の厳しさは感じられない。

この絵には、古筆了仲(一六五六〜一七三六)の極状が付随している。極状には次のようにある。

等春画
紙本横物
朱買臣之図
有印

右真蹟無疑者也

辛亥

五月

古筆了仲 (印)

成之⁽³⁹⁾(阿波・讃岐の二州を領していた守護大名…一四三四〜一五一一)の扶持を貰っていたお抱え絵師で、その絵は殊に成之の氣に入ったものであり、その時期はおそらく明応年間(一四九二〜一五〇一)あたりであるとされた。

また等春の作風については「主題や画材の同じ場合を除いてはほとんど雪舟の様式を窺うことができず、しかも作風の規模の広狭如何に拘らず、筆墨の柔軟で表現の明るい点は等春画における見のがし難い性格の一つであろう」とし、「この点はその花鳥人物画や山

最後の行には「右真蹟疑い無き者なり」とある。等春の真蹟に間違いない物であるという旨を記した極状である。辛亥五月とは、おそらく享保一六年(一七三一)のことであろう。右上に割印があり、

左下に捺印がある。

この一幅は、現在筆者が所蔵しているものであるが、その前は刀剣研究家として有名であった村上孝介が蔵する一品であった。昭和二十七年（一九五二）八月六日から二四日にかけて本間美術館（山形県酒田市）で開かれた「山形県文化財展覧会」の出品作品でもある。これが等春の真筆なら、一五〇〇年頃の作となるから、五〇〇年前の作品となる。

図15（図8と同じ）は、狩野元信（二四七六～一五五九）の手によるものと伝えられる「朱買臣図」である。

斎藤謙・吉浦祐二編『狩野派大観』（狩野派大観発行所、大正元年一二月刊）などは狩野元信筆と断じている。ところが、松本寛は当



図15 伝狩野元信筆「朱買臣図」（片幅）（東京国立博物館蔵 重要文化財）

時の狩野派の血縁と力関係から、この絵のある書院の担当者、元信の弟である狩野之信（^{ゆきののぶ}一五一二？～一五七五？）としている。今のところ決定的な資料はないが、元信周辺で作成されたものであることに変わりはない。ここでは、とりあえず旧説に従って元信筆としておく。

この図は本来双幅で、図16のように先に川が流れ、橋が架かっているもう一枚の襖絵がある。現在は東京国立博物館の所蔵品になっ

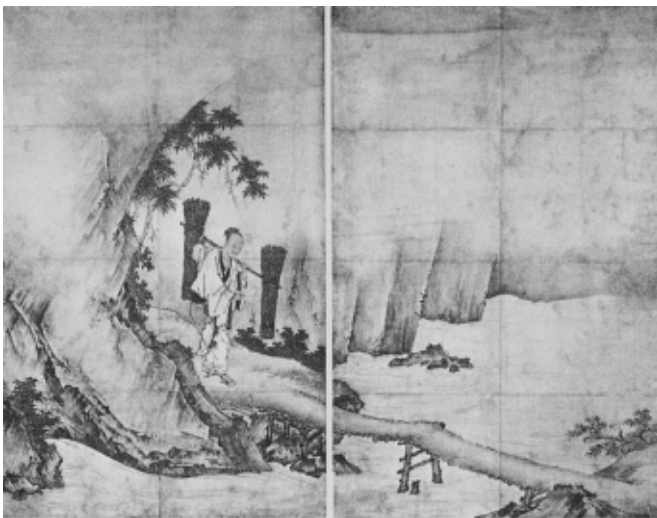


図16 伝狩野元信筆「朱買臣図」（双幅）（重要文化財 東京国立博物館蔵、山岡泰造著・後藤茂樹編『日本美術絵画全集』第7巻より転載）

ているが、もとは大徳寺大仙院の書院にあったものである。山岡泰造は、

書院の北側の東寄りには収納庫のようなものが作りつけられ、その上方の天袋の小襖には「蔬果図」が描かれていたが、下方は二枚の引違いの襖になっていたらしく、そこに朱買臣の図が描かれていた。朱買臣は後漢の人で、薪を採って自給しつつ学んだという。図は今しも山中より家路についたところをあらわし、道は崖下を抜けて、水流に架かる橋に通じている。左手前に勢いよく流れ出る水、大きく彎曲する岩壁を描いて画面に動勢を与え、右方に軽く流してゆく構図である。この左から右に向かつて画面を巻き込むような動きを斜めに突っ切って道が通じ、人が歩むいかにも元信らしい緊迫した空間を構成している⁽⁴⁾。

という評価をこの絵に与えている。この文章では、ダイナミックな構図であることが強調されており、たしかに絵からもそれが感じ取れる。

この解説中、朱買臣を後漢の人とするのは誤りであり、正しくは前漢の人である。全体は左上から右下にかけての三角形が作り出す非常にゆったりと安定した構図である。鑑賞者の視線も自然に左上から右下へとゆつくりと移動する。この構図は、いわゆる「馬遠様

人物画」(馬遠は南宋の有名な画家)とよばれるものである。図15のように片幅だけでは、この安定感は味わえない。図15が、非常に切迫したように見えるのはそのためである。崖の表現は狩野派お得意の「斧劈皴」(斧で割ったような岩の鋭角的な表現方法で、中国絵画から得た技術)である。ただ山水画によく使用される「大斧劈皴」の表現は少なく、したがって背景の岩にも厳しさはあまり見られない。山が「静」を川が「動」を表し、同時に山(静)の中に人物(動)があるという静動兼備の絵である。先に図15が切迫していると言ったが、より人物が強調され、絵全体が動的なものになっているということは言えるだろう。

もともとこの「朱買臣図」は大徳寺の東北に位置する大書院の東側に描かれていたものだ。同室には他に、林和靖、太公望、西王母、東方朔といった人物が描かれていた。朱買臣以外の人物は、狩野派のような御用絵師だけでなく、町絵師や浮世絵師などに好まれ盛んに描かれた。それに対し、朱買臣はそれほど描かれなかったようだ。なぜそのようなことになったのかは、今のところ不明であるが、「朱買臣図」が非常に限られた範囲の絵師によつてのみ描かれた絵であることはたしかである。

本稿ではこのように歩きながら本を読んでいる朱買臣を、妙心寺系「朱買臣図」(置新読書図)に対して、大徳寺系「朱買臣図」(負新読書図)と名づけることにする。



図17 狩野探幽筆「朱買臣図」(『探幽縮図』<京都国立博物館蔵本>より) (狩野永徳筆<推定>、寛文元年<1661>6月21日制作<推定>)



図18 狩野探幽筆「朱買臣図」(『探幽縮図』<中村岳陵蔵本>より) (等春筆「朱買臣図」の写し)

図17は、京都国立博物館が所蔵する『探幽縮図』に載る「朱買臣図」である。

扇面に墨のみで描かれたもので、寛文元年(二六六二)六月二日に制作されたものと推定されている。推定ではあるが、この図のもともとなった絵、すなわち原図を描いた絵師は、狩野永徳(二五四三〜一五九〇)らしい。⁽⁴³⁾ 狩野永徳は探幽の祖父にあたる人物である。ということは、祖父が描いた「朱買臣図」を孫の探幽が縮図にした

ものとなる。この「朱買臣図」の特徴は、左後ろ斜め四五度の角度から描かれていることである。見返り美人図のような「朱買臣図」である。系統は、大徳寺系「朱買臣図」(「負薪読書図」)である。

また、図18は、同じく『探幽縮図』(中村岳陵蔵本)に載る狩野探幽筆「朱買臣図」である。

これは雪舟の弟子、等春が描いたとされる「朱買臣図」の写しである。等春については、図14のところで説明したので、これ以上の

紹介は避ける。ただ、この図18は図14と全く同じ構図であり、図14を基に縮図化されたことは間違いないところであろう。薪、本、瓢箪などの位置や角度、そして左足を前に出しているところ、体の傾きなどすべてが図14と同じである。

図19は、狩野永敬(二六六二〜一七〇二)による「朱買臣図」である。

狩野永敬は、京狩野家四代目当主である。この図の制作年代はわからないが、おそらくは一七世紀後半であろうということである。この絵を収載する京都文化博物館編『近世京都の狩野派

展』の「作品解説」によると、この図は一幅物で、「永敬のバリエーションを示す一点」であり、「朱買臣のやや目がつり上がり、鼻梁の張った横顔は、山楽や山雪、さらには永納の横向きの唐人物図を踏襲したものだろ⁽⁴⁴⁾う」という。狩野山楽（二五五九〜一六三五）は京狩野家の祖であり、狩野山雪（二五八九〜一六五二）は山楽の養子で京狩野家二代目当主、狩野永納（二六三一〜一六九七）は山雪の実子で京狩野家三代目当主である。永敬はそれを忠実に受け継いでこの「朱買臣図」を描いたというのだ。この形の「朱買臣図」が京狩野家の得意とした「朱買臣図」であり、それは妙心寺系「朱買臣図」（置薪読書図）であったのだ。この事実は、京狩野家に図13のような妙心寺系「朱買臣図」が粉本などの形で伝わっていたことを窺わせるものである。

理由はわからないが、江戸狩野家に大徳寺系の「朱買臣図」が伝わり、他方、京狩野家には妙心寺系の「朱買臣図」が伝わっていたのではないだろうか。京狩野家は代々妙心寺との関わりが深かったから、妙心寺系の「朱買臣図」が伝わっていたのはまず間違いないところであろう。

例えば、京狩野家初代当主狩野山楽は妙心寺の「龍虎図屏風」を手がけているし、二代目当主、山雪も妙心寺の襖絵を多く手がけている。山雪でいえば、天球院や桂春院、そして天祥院の襖絵がそれにあたる。妙心寺との深い関係は幕末まで続き、九代目当主、永岳

（二七九〇〜一八六七）にまで引き継がれている。⁽⁴⁵⁾つまり、図式的に示すと次のようになる。

《江戸狩野派》↓大徳寺系「朱買臣図」（漢籍由来）
《京狩野派》* ↓妙心寺系「朱買臣図」（和書由来）

* 京狩野家に直接師事した、あるいは京狩野家で絵の技術を習得した人たちを京狩野派とする。

そしてこの差は、それぞれ漢籍、和書を基に絵画化されたものであり、それが忠実に継承されていたからであろう。

図20は、大岡春^{しゅんぼく}ト（二六八〇〜一七六三）の『和漢名筆画本手鑑』（享保五年（一七二〇）刊）巻五に載る絵である。絵にある通り、中橋狩野家の初代当主、狩野安信が描いた絵の模写である。

大岡春トは大坂の狩野派を代表する人物の一人である。師承関係について、脇坂淳は『春』の一字を戴くところを見ると、春雪信之（元禄四年、七十八歳没）あたりの系譜に連なっていたのかもしれないとし、「おそらく師と早くに別れ、その後は常の師をもたなかったということになるのか」と推測されている。そして「遺作からして狩野の法を学んだことは明々白々であり、狩野の筆技をよく伝えていることにいささかの否みの余地をはさみえないのも事実である」としている。⁽⁴⁶⁾師に比定された春雪信之（二六四六〜一六九一）は江戸の表絵師で、その子供たちは後にそれぞれ山下狩野家、



図19 狩野永敬筆「朱買臣図」(17世紀後半作)



図20 大岡春卜筆『和漢名筆画面手鑑』(享保5年<1720>)

深川水場狩野家、稻荷橋狩野家と称して一家をなした人たちであった。一方、木村重圭は、「春卜は狩野の門をくぐったことは事実だとしても、はたして誰であったかは、いまだ明らかにし得ない」としながらも、「ただ、江戸の狩野派より、京都の狩野派の方がより近いと考える」と述べている⁽⁴⁷⁾。

もし、木村の言うように、春卜が京狩野家の画法を受け継いでいたとしたならば、京狩野家にも大徳寺系「朱買臣図」が伝わっていたことになる。なぜならこの図は、図17、18のような狩野探幽筆と

伝えられる「朱買臣図」と同じ構図であるから

だ。先に図19で見たように、京狩野家には妙心寺系「朱買臣図」(置薪読書図)があった。これは確実である。それに加え、京狩野家にも大徳寺系「朱買臣図」が伝わっていたのだろうか。これは大岡春卜の師承が明らかにならない限りは断定できない問題である。

ただ、私見を述べると、春卜という名前、そして大岡派の門人たちには「春」もしくは「信」の字が踏襲されている(「春」が圧倒的に多く、その踏襲方法が山下狩野家に似ている)ことなどから判断して、やはり春雪信之に師事したとする方が穏当だと思われる。それに加え、遺作における鋭い筆遣いや表現方法といった画風から判断しても江戸狩野派に近いように思われる。以上の理由から、ここではひとまず脇坂の説に従い、大岡春卜を春雪信之の門人であったとしておく。

その証拠に、この絵も大徳寺系「朱買臣図」(負薪読書図)であり、図15などを手本にして写したものであろう。よしや直接の師弟関係はないとしても春卜が江戸狩野派の強い影響

下にあったことだけは確かである。

図21は、大岡道信（生没年未詳）筆『押絵手鑑』（元文元年へ一七三六）刊に載る「朱買臣図」である。

その序に、次のようにある。

大岡道信は浪花の産、壮年なり。画を好み、法眼春卜の門に入て学ぶ事久し。⁽⁴⁸⁾

このことから道信は、先に紹介した大岡春卜の門人であることがわかる。したがって弟子の大岡道信も春卜、そして江戸狩野派の画風を受け継いでおり、この絵も江戸狩野派に伝わっていた大徳寺系「朱買臣図」（おそらく『探幽縮図』のようなもの）をもとにして描かれたものであろう。

図22は、関等元（生没年未詳）という人物の描いた「朱買臣図」である。それを、桜井雪館（桂月・一七一五〜一七九〇）という画家が転載もしくは模写したものだ。

『国書人名辞典』（岩波書店）によると、この雪館という人は「常陸の人。絵事を業とし、江戸に出て雪舟流を学び一家を成した⁽⁴⁹⁾」とあるので、雪舟流の画人であったことは間違いない。図22のもとになった絵の作者、関等元について詳しいことは全くわからないが、この絵が載る『画則』巻之五「目録」には、「常州水府之人」とあ

り、現在の茨城県水戸の人であったことがわかる。流派はわからないが、おそらく雪舟流であろう。理由は二つある。

一つは、雪館が雪舟流であり、かつ巻五の「小引」には、彼の「画事ヲ語ルノ朋二百有余人」の中から雪館が選んで集めた旨の記述があるからである。

もう一つの理由は、狩野永納による画論『本朝画史』（元禄六年へ二六九三）刊に、「其名有等之字者、皆是雪舟之画徒也（其の名に等の字有る者、皆是雪舟の画徒なり―訓読筆者⁽⁵⁰⁾）」とあるからで、関が名字、等元が画号であろう、と推察されるからだ。雪舟の弟子、雪村（一五〇四?〜一五八九）も常陸に関わりの深いことから、この人物が雪舟流の絵師であるのはほぼ間違いないだろう。

絵について言えば、大徳寺系のものであることは確かである。しかし筆致はかなり違う。狩野派のものに見られるような厳しさはこの絵には全く見られない。全体的にやわらかいタッチになっており、顔も柔和だ。楽しそうに歩いている。隠遁者のようでさえある。衣の襷や岩壁を除けば、すべてが丸みを帯びているせいであろう。

図14でみたように、雪舟の弟子、等春にも同じ様な「朱買臣図」があった。したがって雪舟流にも大徳寺系「朱買臣図」（負薪読書図）が伝えられていたことがわかる。ただし、等春のものとは背景や容貌などがかなり異なっている。朱買臣の顔が柔和でふつくらとしており、背景の山や木も相当丸みを帯びた表現になっているのが



図21 大岡道信筆『押絵手鑑』(元文元年<1736>)

特徴的である。特に狩野派の大徳寺系「朱買臣図」とくらべるとその差は瞭然としている。

図23は、吉村周山(一七〇〇?～一七七六)によって編まれた『和漢名筆画英』巻之三(寛延三年(一七五〇)刊)中にある「朱買臣図」である。

編者の吉村周山は、大坂の人で、画法を牲川充信(二六七八?～一七五一)に学び、後に一家をなして法眼に叙せられた。彫刻を得意とし、特に根付師として著名であったが、故あって晩年にこの業を廃したという。⁽⁵²⁾ 白井華陽『画乗要略』(天保二年(一八三一)刊)巻二には、「名は充興、探仙と号す。充信に学ぶ⁽⁵³⁾」とある。ところで、吉村周山の師匠である牲川充信は、鶴沢探山(一六五五～一七二九)門下である。鶴沢探山は狩野探幽の門人であるから、

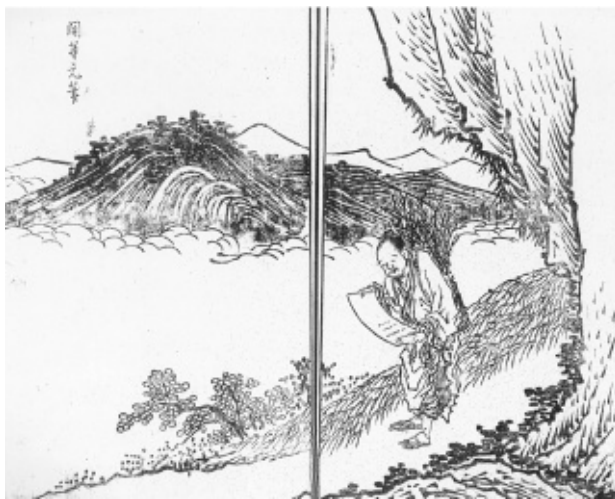


図22 関等元筆「朱買臣図」(桜井雪館編『画則』巻之五<安永5年1776>より)

その孫弟子にあたる牲川充信やその弟子の吉村周山はいずれも鍛冶橋狩野家の画風を継承していると考えてよい。

この絵は図中にあるように、狩野探幽の描いた「朱買臣図」を写したものである。大徳寺系「朱買臣図」(「負薪読書図」であるが、図15などにとくらべるとかなり省筆されている。探幽は、余白を使った絵を得意としていたから、図15、もしくはそれと同様の「朱買臣図」をかなり省筆して描いた探幽筆の絵があつて、それを吉村周山が転写したものであろう。

図24は、高田敬輔(二六七四～一七五五)の『敬輔画譜』(享和三年(一八〇三)序、文化元年(一八〇四)刊)に載る図である。描き手である高田敬輔は曾我蕭白(一



図24 高田敬輔筆『敬輔画譜』(文化元年<1804>)



図23 狩野探幽筆『朱買臣図』(吉村周山編『和漢名筆画英』巻之三<寛延3年 1750>より)

七三〇〜一七八一)の師ともいわれる人であるが、『国書人名辞典』(岩波書店)には、「近江蒲生郡日野の葉種商の家に生れる。絵を古^こ碕・狩野永敬に学び、法眼に叙せられる」とある。⁽⁵⁴⁾ 師の狩野永敬については、図19のところで説明した通りである。

他方、『画乗要略』巻二には、「高田敬甫^{アヤ} 竹隠と号す。初め狩野氏に学び、後、古碕を師とす。人物を善くす。規倣を事とせず。独り性靈を抒ぶ。揮灑横逸。壮年京摂に遊び、最もその名を知らる⁽⁵⁵⁾」とあり、規範性を嫌って独自の画境を見出そうとしていた画家だったことがわかる。基本的な絵のテクニクは狩野派に学んだと考えていいだろう。彼はかなりの有名人だったらしく伴蒿蹊^{カウキ}(一七三三〜一八〇六)の『続近世畸人伝』にも紹介されている。そこにはどう書かれているかというと、

敬輔高田氏、近江日野売薬屋の子なれども、産業に疎く、わかきより御室御所に奉仕してありし間、ただ画を好みて、其の頃浄福寺古碕和尚、画に長ぜられしかば、従ひて学ぶ。(中略)しかも和尚、おのれは其の家にあらず、且彩色にくらし、狩野家によりて、極彩色の法をつたふべしとて、紹介して狩野某に学ばしむ。されば、しばらく其の家風を画くといへども、つひに自ら一家をなせり。人物の形状、又墨黒なる趣などは、頗る古碕和尚に似て、又墨の濃淡をもて密画をなすは、其工夫に出

でたりとぞ。⁽⁵⁶⁾

といった具合である。

先ほどみた『画乗要略』とは少し食い違う内容である。『画乗要略』では、先に狩野派に学び、後に古碕に師事したとしているのに対し、『続近世畸人伝』では、先に古碕に就き、その後狩野派に学んだことになっている。画風から判断して『画乗要略』の方が正しいのではないだろうか。ただし、その絵の特徴、すなわち古碕に似ているという「墨黒なる趣」や、「墨の濃淡をもて密画をなす」といった特徴は、図24にも遺憾なく發揮されている。師の古碕については『画乗要略』に、「古碕、何許の人なるかを知らず。初め狩野氏に学び、後、其の格を守らず」⁽⁵⁷⁾とあり、かなり奔放な画家であったことがわかる。なかなかのくせ者であったようだ。敬輔は画僧古碕に大いに感化され、そして画風を受け継いだのである。⁽⁵⁸⁾

ところで、絵には朱買臣とは書いていないが、讃からこの人物が朱買臣であることがわかる。讃の最後の字句は、「漢代真君子読書経義通」である。漢代の真君子とあり、薪を採りながら書物を読んでいることから、間違いないこれは朱買臣の図だ。

図24は人物の角度などは異なるものの、図19と基本的には同じ構図である。だから、図19と同様、京狩野派が得意とした妙心寺系「朱買臣図」（置薪読書図）と断じることができる。

かつて仲田勝之助は、『絵本の研究』（美術出版社、昭和二五年五月刊）の中で、古碕や高田敬輔を「雪舟派」とした。もし雪舟派であるならば、これまでの考察で明らかのように、高田敬輔にも大徳寺系「朱買臣図」があつてもよきようなものであるが、彼の画譜類にはそれを見出すことができない。したがって、少なくともこの「朱買臣図」に関しては、京狩野派、つまり妙心寺系「朱買臣図」の影響が強いことをここで指摘しておく。

図25は、歙形蕙斎（一七六四～一八二四）の『人物略画式』（寛政一一年（一七九九）刊）に載る人物像である。

歙形蕙斎は、もと浮世絵師、北尾重政（一七三九～一八二〇）の門人であつた。浮世絵師としての名は北尾政美で、山東京伝（一七六一～一八一六）とは兄弟弟子の関係になる。黄表紙の挿絵などを描いていたが、寛政六年（一七九四）、浮世絵師としては異例の美作津山藩のお抱え絵師となる。三年後、歙形蕙斎紹真と改称し、木挽町狩野家当主、養川院狩野惟信（一七五三～一八〇八）について狩野派の画風を学んだ。⁽⁵⁹⁾『人物略画式』は蕙斎の代表作の一つとされる。この図はおそらく狩野探幽の『探幽縮図』（図17）に倣ったもので、それを蕙斎なりにアレンジしたものと思われる。左後ろ斜め四五度の角度から捉えたものとして、図17の『探幽縮図』と共通するものである。つまり図17と同様、見返り美人様の「朱買臣図」である。



図26 木村立嶽写、盛子昭筆「朱買臣図」(東京芸術大学蔵)



図25 鉦形憲斎筆『人物略画式』(寛政11年<1799>)

図26は、東京芸術大学が所蔵する「朱買臣図」である。

木挽町狩野家の門人である木村立嶽(一二二五〜一八九〇)の手によるもので、元代の画家、盛子昭の絵の模写であるという。盛子昭(盛懋)について、『支那書画人名辞書』は次のように説明する。

盛懋 画 元 字は子昭、盛洪の子。其家学を世々にして之に過ぐ。善く山水人物花鳥を画く。始め陳仲美を学び、略々其法を變ず。精緻余有りて巧に過ぐ。

この盛子昭の名は室町時代に成立した『君台觀左右帳記』にも「上」の画家という高い評価をもつて記されているほどであるから、日本でもかなり有名であり、また当然のことながらその絵も珍重された。

木村立嶽は、木挽町狩野家勝川院雅信門下四天王の筆頭とされる人物である。ということは、幕末から明治初期に盛子昭が描いた「朱買臣図」が存在した可能性がある。あるいは盛子昭の絵から作られた粉本があったと見るべきかもしれない。いずれにせよ、原本の所在がわからないので、これ以上はつきりしたことは言えない。

大徳寺系「朱買臣図」(負薪読書図)が江戸狩野家に伝わっていたことを裏付ける資料として、中橋狩野家に属する狩野一溪(一五九九〜一六六二)によって著された『後素集』(元和九年(一六二三)〜

自跋)がある。その巻第二、「田夫蚕婦」の項には、「臣負柴図」として「朱買臣柴を荷ひて書を見る」とある。⁽⁶¹⁾これは明らかに大徳寺系「朱買臣図」のことである。このことから、江戸狩野家に「朱買臣図」が、それも大徳寺系「朱買臣図」だけが伝わっていたことが確認できる。

これまで見てきたように、「朱買臣図」には大徳寺系と妙心寺系の二種類があった。再度確認しておく、大徳寺系のは、薪を背負いながら歩いて本を読む姿を描いたもの(負薪読書図)で、主として江戸狩野派の系統に受け継がれていた。一方、妙心寺系のは、薪を傍らに置いて座って読書をする姿を描いたもの(置薪読書図)であり、京狩野派に継承されていた。

この大徳寺と妙心寺は京都の数ある臨済宗寺院の中でも別派をなすものである。というのも、相国寺などの京都にある他の臨済宗の諸大寺は、夢窓国師(疎石・一二七五―一三五二)の一門で占められているのに対し、大徳寺と妙心寺はそれぞれ大燈国師(宗峰・妙超・一二八二―一三三七)、関山慧玄(無相大師・一二七七―一三六〇)という師弟関係(関山慧玄は大燈国師の高弟)にあった人物によつて開山された禅宗寺院であった。つまり、大徳寺と妙心寺はいわば兄弟のような関係にあるのだ。⁽⁶²⁾この二寺を「山隣派」とも称する。この二つの寺院にのみ「朱買臣図」が伝えられ、他には伝播していかなかったことの背景には何らかの事情があるに違いない。現在のと

ころその理由を明確にすることができないため、この問題についてはひとまず保留し、指摘だけに留めておく。

ただし、これらの二寺は戦国大名の庇護を受けた寺であるということに共通点があり、本来妙心寺は大徳寺を本寺とする立場にあったが、永正期(一五〇四―一五二二)に独立し、対等な立場に昇格していったことは注目される。これは歴史的には、妙心寺の大徳寺離れとして語られる⁽⁶³⁾。もとは兄弟関係にあった両寺であるが、永正以後は独立した立場となった。つまり、江戸狩野派と京狩野派に分離する頃(一七世紀初頭)にはすでに両寺はそれぞれ独立した立場にあったことである。だからこそ、江戸狩野派が得意とした大徳寺系「朱買臣図」と、京狩野派が得意とした妙心寺系「朱買臣図」は交わることなく、それぞれの派に伝承されていたものと思われる。

大徳寺系と妙心寺系という二種類の「朱買臣図」の存在は、喩えて言えば、漢字の「音読み」と「訓読み」の関係、あるいは「漢字」に対する「仮名」のような関係であるのではないだろうか。言うまでもなく、ここで喩えた「音読み」、「漢字」は大徳寺系「朱買臣図」を指し、「訓読み」、「仮名」は妙心寺系「朱買臣図」にあたる。

これまでの考察により明らかになったことの概要を図示すると、図27のようになる。

狩野派略系図

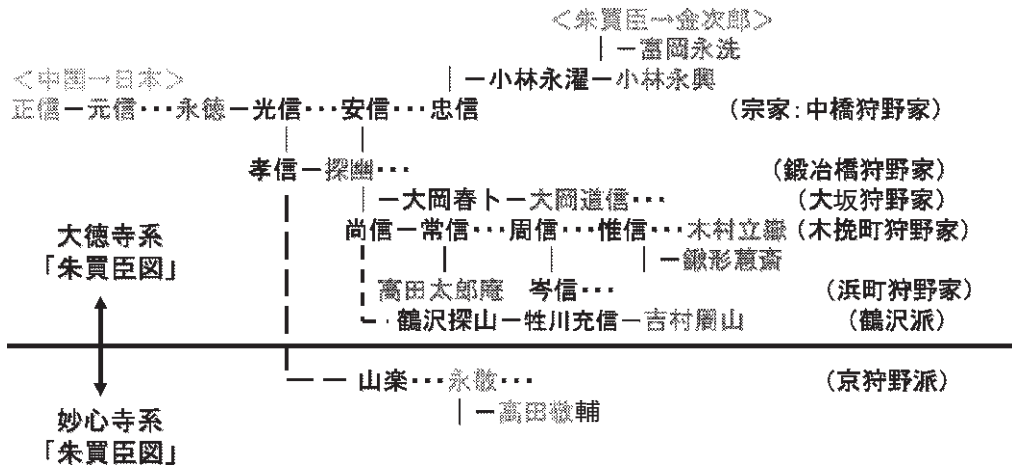


図27 「朱買臣図」から金次郎への系譜

五 おわりに

狩野派、とりわけ江戸狩野派によって伝承されていた大徳寺系「朱買臣図」(負薪読書図)が、金次郎の「負薪読書図」へ転用された可能性がきわめて高いと、筆者は述べた。

だがこのようなことは、当時、特別なことだったのだろうか。金次郎のほかにも同じ様な事例があるのではないか。さらに調査を続けていきたい。

東方朔や西王母が、長寿を表す目出度い図像として好まれ、様々な画家によって描かれたのに対し、朱買臣がそれほど好んで描かれる絵ではなかったことも、こうした図像の継承に大きく寄与したと思われる要因の一つである。もし多くの人の目にするような絵ならば、必ず垂流ができ、様々なバージョンの朱買臣が出来たはずである。浮世絵師も関われば、その世界はもっと広がっていただろう。しかし実際には、「朱買臣図」は一般の人々の目に触れることはあつたが、本画として描かれるのは稀で、ひっそりと大徳寺、妙心寺、そして主として狩野派と一部、雪舟派のみに受け継がれるものであつたにすぎなかった(一九世紀頃には一部漏洩していたけれども)。だから、これらの二様式から逸脱することなく、狩野家の歴史とほぼ同じ、約四〇〇年の間大きく変化することなく守られてきたのである。そして、それが二宮金次郎に代った時、その構図が一気に広ま

った。そこには明治時代中期に喧伝された「修養」といった概念も大きな影響を及ぼしたに違いない。少年向けの読み物が激増したといったことも大きく関わっている。それまでの門閥に縛られた社会システムから、努力すれば出世、成功できる時代への変化というものも当然あるだろう。そうした価値観の変化、時代背景が図像の変容を要求し、そしてそれを広範に行き渡らせる原動力になったのである。

*本論考は、メトロポリタン東洋美術研究センターの平成一九年度（二〇〇七）研究助成金を受けて行った研究の成果である。

注

- (1) 藤森照信・荒俣宏『東京路上博物誌』、鹿島出版会、昭和六二年七月、一二二頁。
- (2) 井上章一『ノスタルジック・アイドル二宮金次郎』、新宿書房、平成元年三月、二五頁。青木茂雄「負薪金次郎像の原型」『歴史民俗学』第一〇号（別冊特集号…雑学の冒険）、批評社、平成一〇年三月、四二頁。
- (3) 井上前掲書、二五～二六頁。
- (4) 図2～5は、井上前掲書、二六～二七頁から転載したものである。

る。

- (5) 図2や4で荷物を背負っている男は、『天路歷程』の主人公、クリスチャンである。この絵で主人公が小さく描かれているのは、『天路歷程』が、作者バンヤンが夢で見た物語であることによる。前面で頬杖をついているのが、バンヤンその人である。

- (6) 図2～5、6は舞鶴市糸井文庫書籍閲覧システムから転載したものである。

- (7) 本田清編訳『漢書・後漢書・三國志列伝選』（中国古典文学大系 第一三巻）、平凡社、昭和四三年六月、六五頁。

- (8) 『漱石全集』第一四巻、岩波書店、平成七年八月、七頁。

- (9) 『露伴全集』第一五巻、岩波書店、昭和二七年五月、四三～四八頁。

- (10) 野崎左文『私の見た明治文壇』、春陽堂、昭和二年五月、七五～七六頁。

- (11) 国立国会図書館所蔵の露伴『二宮尊徳翁』第一九版（明治三六年四月）は、一枚目に「負薪読書図」、二枚目に「金次郎成人図」という組み合わせである。これらの事実から推察するに、一六版以降、一九版までの間に一枚目と二枚目の順序が入れ替わったものと思われる。さらに初版の「負薪読書図」には永興の捺印があるが、一六版には見られない。ただし一九版では復活している。一六版の「負薪読書図」はかなり原版の劣化が見られることから、一七版以降にもう一度原版を作り直したようである。初版以降は永興の許諾なしに刷られていたが、一七版以降に永興によって版がもう一度作り直されたということであろうか。

(12) 塩谷賛『幸田露伴』(上)、中公文庫、昭和五二年二月、一八八頁。

(13) 山田奈々子『木版口絵総覧 明治・大正期の文学作品を中心として』、文生書院、平成一八年二月第二刷、六〇七頁。

(14) 同右、八頁。

(15) 同右、二二〇二三頁。

(16) 田中重男(楽鷹真人)撰『学生之銘』、光世館、明治三九年四月、一七四〜一七五頁。

(17) 柳町達也『蒙求』(中国古典新書)、明德出版社、昭和四三年四月、一〇五頁。

(18) 高井蘭山注『經典余師三字経之部』、和泉屋市兵衛、一六丁表。引用は、石川松太郎監修『往来物大系』第三四卷(大空社、平成五年三月)によった。このほか、田一止人注、井上春曙斎画『余師三字経童子訓』(天保二年(一八四一)刊)にも同様の注釈がほどこされている。ただし、ここには朱買臣の絵は載っていない。

(19) 鎌田環斎『日記故事大全』、前川善兵衛ほか、明治一三年四月、九丁表。

(20) 橋本草子『日記故事』の版本について―二十四孝図研究ノ一トその三―、『京都女子大学人文論叢』第四六号、平成一〇年一月、三三頁。同論考中で橋本は、貞韶自らが書いた『小学日記』の序が、元の至元二八年(一二九一)である可能性が高く、『日記故事』の最初の刊本は元の初めの頃に出版された可能性が高いと推察されている(同論文、四六頁)。

(21) この注釈が『中国俗文学研究』第一〇号(中国俗文学研究会、

平成四年一二月、一〇七二頁)にある。

(22) 井上泰山「朱買臣離縁譚演變考」、『関西大学文学論集』第四二巻第一号、関西大学文学会、平成四年一〇月、九七頁。

(23) 同前、九七〜九九頁。

(24) 小林保治全訳注『唐物語』、講談社学術文庫、平成一五年六月、二六六頁。

(25) 『新編国歌大観』第一〇巻、角川書店、平成四年四月、九三六頁。

(26) 吉田幸一編『新語園』上(『古典文庫』四一九冊)、古典文庫、昭和五六年八月、一〇四頁。

(27) 野間光辰監修『俳諧類船集』(『近世文芸叢刊』第一巻)、般庵野間光辰先生華甲記念会、昭和四四年一月、一七三頁、五二五頁。

(28) 『貞門俳諧集』一(『古典俳文学大系』一)、集英社、昭和四五年一月、一三三頁。

(29) 朱買臣の話があっても読書に関する部分がほとんど説明されていないものもある。例えば、連歌書『連集良材』『夜ノ衣』には「朱買臣字ハ翁子会稽ノ人也好書読ム」とだけある(『国書刊行会編『続々群書類従』第一五、続群書類従完成会、昭和四四年一〇月、五〇二頁)。また、『和漢三才図会』卷六三(中華「朱買臣」も、「字は翁子、嘉興府の人なり。薪を採りて自ら給す。嘗て学を好み倦ず」とあるだけである(谷川健一編『日本庶民生活史料集成』第二八巻、三一書房、昭和五五年四月、八九〇頁)。

(30) 鈴木敬編『中国絵画総合図録』第一巻(アメリカ・カナダ篇)(東京大学出版会、昭和五七年五月)に図版が掲載されている(I

- 一二五〇頁。
- (31) 難波常雄・早川純三郎・鈴木行三編『中国人名辞書』、東出版、平成八年六月復刻第一刷、八九八頁。
- (32) 戸田禎佑・小川裕充編『中国絵画総合図録 続編』第三卷（日本篇）（東京大学出版会、平成一二年八月）に図版が掲載されている（Ⅲ―二二六頁）。
- (33) 大西林五郎編『支那書画人名辞書』、第一書房、昭和五〇年四月、八〇頁。
- (34) 田島志一編『真美大観』第九冊、日本真美協会、明治三六年六月、「朱實臣図」説明。
- (35) 石田尚豊・田辺三郎助・辻惟雄・中野政樹編『日本美術史事典』、平凡社、昭和六二年五月、一八五頁。斉藤昌利執筆担当。
- (36) 等春の生没年については、山本英男「等春再考」（『国華』第一二七七号、国華社、平成一四年三月）による。
- (37) 田中一松「等春画説 下」（『国華』第七五編 第五冊（第八九〇号）、昭和四一年五月、七頁）。
- (38) 林屋辰三郎校注『古代中世芸術論』（『日本思想大系』23）、岩波書店、昭和四八年一〇月、六九九頁。
- (39) 前掲田中論文、八、一九頁。
- (40) 同前、二七頁。
- (41) 松木寛『御用絵師 狩野家の血と力』、講談社選書メチエ、平成六年一〇月、四四〇五二頁。
- (42) 山岡泰造著・後藤茂樹編『日本美術絵画全集』第七卷（狩野正信／元信）、集英社、昭和五三年八月、一三三頁。
- (43) 京都国立博物館編『探幽縮図』下巻、同朋舎出版、昭和五六年五月、二八五頁。
- (44) 京都文化博物館編『近世京都の狩野派展』、京都文化博物館、平成一六年九月、一八二頁。
- (45) 狩野永岳については、彦根城博物館編『伝統と革新―京都画壇の華狩野永岳』（彦根城博物館、平成一四年一〇月）に詳しい。
- (46) 脇坂淳「狩野派系画家」、大阪市立美術館編『近世大坂画壇』、同朋舎出版、昭和五八年一〇月、一八六頁。
- (47) 柿衛文庫編『鬼貫と春卜』、柿衛文庫、平成八年四月、五二頁。
- (48) 大岡道信『押絵手鑑』上巻、浪速書林、一丁表。岩井蔵本。
- (49) 市古貞次ほか編『国書人名辞典』第二巻、岩波書店、平成七年五月、三四四頁。
- (50) 坂崎坦編『日本絵画論大系』Ⅱ、名著普及会、昭和五五年一月、四〇二頁。
- (51) 雪村と常陸の関係については、小川知二『常陸時代の雪村』（中央公論美術出版、平成一六年九月）に詳しい。
- (52) 市古貞次ほか編『国書人名辞典』第四巻、岩波書店、平成八年二月、七〇八頁。
- (53) 小林忠・河野元昭監修『定本 日本絵画論大成』第一〇巻、平成一〇年五月、三四頁。
- (54) 前掲『国書人名辞典』第三巻、平成八年十一月、一四三頁。
- (55) 前掲『定本 日本絵画論大成』第一〇巻、四二頁。
- (56) 前掲『日本絵画論大系』Ⅲ、一六五頁。
- (57) 前掲『日本絵画論大系』Ⅱ、四〇二頁。

(58) 高田敬輔に関する論考はほとんど見受けられないが、その中で岩田由美子「京狩野門流 高田敬輔雑考」(静岡県立美術館・滋賀県立近代美術館編『日本画の情景―富士山・琵琶湖から』、静岡県立美術館・滋賀県立近代美術館、平成二年八月、所収)は、当時の京狩野家を取りまく状況の中で敬輔がどういった位置を占めていたかを考察した好論である。

(59) 前掲『日本美術史事典』、二八一頁。狩野博之執筆担当。

(60) 前掲『支那書画人名辞書』、三七二頁。

(61) 前掲『日本絵画論大系』II、一一〇頁。

(62) この指摘は、中野玄三「妙心寺の美術」(『妙心寺の名宝』、妙心寺、昭和五二年三月)、一七頁によるものである。

(63) 妙心寺の大徳寺離れについては、竹貫元勝「永正期の妙心寺と大徳寺」『財団法人松ヶ岡文庫研究年報』第一一号(松ヶ岡文庫、平成九年三月)に詳しい。